

**CUANDO EL HORIZONTE ES EL PRESENTE. EL TIEMPO EN
SUSPENSIÓN EN LA OBRA DE CHIEN-CHI CHANG**
**WHEN THE HORIZONT IS THE PRESENT. THE SUSPENDED TIME IN
CHIEN-CHI CHANG'S WORK**

Rosa Jiménez

Universidad Rey Juan Carlos, España
jimenezm.rosa@gmail.com

Resumen:

Los conceptos de alteridad y mismidad, presentes en la filosofía desde sus orígenes, se han convertido en debate relevante desde la segunda mitad del siglo XX. Cuestiones como la representación del Otro, la autorreferencialidad o la construcción hegemónica de los regímenes historicistas han copado los estudios postcoloniales.

Ahora bien, dicha dicotomía alteridad-mismidad es puesta en entredicho en la actualidad por las identidades fluidas provocadas por los flujos migratorios. A través de la serie "I do, I do, I do" del fotógrafo Chien-Chi Chang, miembro de la agencia Magnum, el presente artículo pretende teorizar sobre la hibridación de los conceptos de alteridad y mismidad a través de una nueva conceptualización de la temporalidad.

Abstract:

The concepts of otherness and sameness, present in philosophy since its origin, have been a subject of controversy since the mid-twentieth century. Issues such as the representation of the Other, the autorreferenciality and the historicity have ruled postcolonial studies.

But this dichotomy sameness-otherness is put in question today by fluid identities caused by migration. Through the analysis of "I do, I do, I do", a photography serie taken by Chien-Chi Chang, a member of Magnum Agency, the paper aims to hybridize the concepts of otherness and sameness through a new conceptualization of temporality.

Palabras clave:

Altermodernidad; heterocronía; Chien-Chi Chang; fotografía china contemporánea; alteridad.

Keywords:

Altermodernity; Heterochrony; Chien-Chien Chang; Contemporary Chinese Photography; Alterity.

1. Introducción: China, una estrella en la constelación Postcolonial

En los últimos años el Otro parece haber llegado al panorama artístico internacional para quedarse. La Otredad ha roto el imaginario colonial y ha tomado las riendas de la autorrepresentación. Y así, parafraseando la conocida frase de Canetti: de repente, todo se llenó de Otros. Como afirma Joaquín Barrientos (2012, p. 322):

En sólo dos décadas y media la geografía del arte contemporáneo ha pasado de ser exclusiva y centralizada a abarcarlo todo de forma omnívora y autorevisionista. A cada momento lo vemos en bienales, ferias, mesas redondas y exposiciones. Cada uno de ellas es explícitamente internacional y reafirma una “armoniosa” coexistencia entre artistas del Maghreb, África subsahariana, Asia Central y del Sur, América Central y América del Sur, la frontera Americo-mejicana, Europa del Este, y (aparentemente) de cualquier otro sitio con artistas de América del Norte y de Europa Central. En muy poco tiempo lo convencional ha renunciado a su territorio limitado y ha ido en busca de la periferia. Como en los antiguos días de la expansión colonial, la alteridad, lo exótico, lo diverso o, en una palabra, el “Otro” ha despertado el interés de museos, galerías, macroexposiciones, y ferias de arte contemporáneo. Incluso un grupo territorial y culturalmente tan remoto como el de los inuits estuvo representado en el nuevo escenario del arte contemporáneo como se demostró en el Documenta 11 de Kassel. En un abrir y cerrar de ojos, la escenificación de lo multicultural se ha convertido en materia bruta de cada exposición internacional. Occidente estaba ávido de alteridad.

Pero, a diferencia de la alteridad decimonónica, el nuevo Otro es un sujeto híbrido entre la Otredad y la mismidad surgido de un contexto constelacional en el que el dentro y el fuera no están tan definidos. El Otro se parece cada vez más a uno mismo, como figuras de Juan Muñoz o de George Segal dispuestas en distintas geografías y que establecen un diálogo lleno de tensiones y de ruido en el sentido de distorsión e impedimento del proceso

comunicativo que la teoría matemática de la información le otorga a la palabra.

Una hibridación que se traslada fluctuante de un polo a otro sin fijarse del todo y que se resiste a ser anclada en los límites de la categorización. Se trata de lo que Enwezor ha denominado como “la constelación postcolonial”, un sistema complejo de producción y de relaciones de intercambio que domina el panorama artístico global. Dice Enwezor:

El arte contemporáneo actual se ha distanciado, no sólo desde el sitio específico de la cultura y de la historia, sino también –y en un sentido más crítico– desde el punto de vista de una configuración geopolítica compleja que define todos los sistemas de producción y las relaciones de intercambio como consecuencia de la globalización después del imperialismo. (Enwezor 2008, p. 208).

En esa nueva constelación postcolonial, que es también el eclipse del sistema imperialista, colonial, moderno y teleológico, China se ha situado entre las estrellas de mayor brillo. La apertura de China al mundo occidental tuvo lugar en 1978 cuando se produjo la primera reforma económica en un panorama internacional dominado por EEUU como primera potencia mundial económica e ideológica tras la caída de la Unión Soviética. La economía planificada china se convirtió entonces en economía de mercado y el gigante asiático destronó con ese movimiento a EEUU en el panorama internacional Post-Guerra Fría. Esos cambios provocaron el crecimiento acelerado del país pero también aumentaron las desigualdades sociales. Dicha apertura implicó influencias occidentales en el arte que los autores chinos asimilaron y transformaron de acuerdo con su propia tradición creando una amalgama de lo propio y lo ajeno. Un arte situado en el cruce de cartografías geopolíticas en el que la deconstrucción de sus elementos nunca es igual al todo y en el que el término glocalización no alcanza a cubrir, ni mucho menos, su significado.

Los tentáculos, largos tentáculos, de la estética global alcanzaron a los artistas chinos y se mezclaron con la tradición impartida en las escuelas de

arte y fotografía. Surgió entonces una “modernidad transnacional”, como afirma Minglu Gao (1998, p. 30), una nueva Ilustración cultural focalizada en dos flujos migratorios, físico y conceptual: los artistas que emigraron a Occidente, y los artistas que permanecieron dentro de China y fueron testigo de las transformaciones urbanísticas, sociales y culturales.

Símbolo de esa modernidad transnacional es la insistencia con la que muchos artistas chinos representan las ciudades de Beijing y Taipéi, ambas paradigmas estéticos de la aceleración económica y de la tensión entre lo nuevo y lo antiguo. En ellas conviven los coches último modelo con los rickshaw conducidos por bicicletas, los rascacielos con los hutong, las multinacionales con la sombra alargada, muy alargada aún, de Mao Zedong. Una convivencia no pacífica ni simétrica, sino completamente voraz por parte de la modernidad. Podemos citar como ejemplo las célebres rocas artificiales de acero inoxidable (“Scholar Rocks”) del escultor Zhan Wang en las que une la iconografía tradicional china de las rocas (símbolo de la naturaleza) y la modernidad asociada al metal. Esas rocas Taihu escarpadas, utilizadas en los jardines clásicos chinos, han sido isotopías reconocibles en muchas de sus obras. Al unir lo artificial con lo natural enfatizaba en la rápida industrialización que estaba viviendo la capital al mismo tiempo que subrayaba un fenómeno creciente en Beijing: el uso de rocas artificiales para decorar los jardines de los hogares chinos. Su obra formaba un híbrido entre Occidente y Oriente que no pertenecía, sin embargo, a ninguna de las culturas. Un choque dialéctico del que surgía un tercer componente extraño, fuera de lo común, con identidad propia y ajeno a su, como diría Kristeva, “mosaico de citas”. Un componente que, al estar basado en la artificiosidad del diseño, llevaba consigo la sospecha de lo oculto pero manejaba esa sospecha de una forma subversiva. A la manera del Art Nouveau, ofrecía una resistencia a la industrialización a través de los códigos de lo industrial (Foster, 2002). Lo natural era lo artificial y lo artificial tomaba la forma de lo natural.

Ese mismo choque entre Occidente y Oriente puede observarse en el fotógrafo Chien-Chi-Chang, objeto de estudio del presente artículo. Nacido en Taiwan en 1961, está a caballo entre esos dos flujos migratorios. Ha estudiado en las universidades de Soochow (Taiwan) y de Indianápolis y vive entre Taipéi y Nueva York. Es un in-between, un artista que transita por la frontera sin llegar a decantarse por ninguno de los territorios delimitados. Su obra es un reflejo de esa ambigüedad identitaria. Le interesa la representación de escenas híbridas entre la tradición china y la europea. Su visión, casi siempre ya desde una mirada distanciada, suele centrarse en fenómenos asiáticos, bien dentro de Asia o de inmigrantes en territorio americano (son célebres sus fotografías de la vida de los asiáticos dentro de Chinatown en Nueva York).

En *Escape from North Korea* (F1), a través de un vídeo en el que mezclaba las imágenes y los protagonistas narraban sus historias, mostraba retratos de personas que habían escapado de Corea del Norte. Como se puede observar, su mirada es a la vez cercana y distante, con la distancia occidental, pero libre de los prejuicios hacia Asia.



F1. *Escaping from North Korea*

En *Bongo Fever*, otra de sus series más conocidas, se acercaba a la virulencia del sida en Tanzania, donde la utilización de jeringuillas para el consumo de droga provoca un alto índice de población afectada. Allí, de nuevo, se

mezclaban identidades extrañas para lo que ha sido la modernidad fotográfica, dominada por un etnocentrismo occidental.

En ese recorrido por las heterotopías de la marginación, con *The Chain* (F2) fotografió a internos de Long Fa Temple, el Templo del Dragón en Taiwan. Este templo-psiquiátrico fue fundado por Ki Lun-Tai, quien comenzó a hospedar a personas con trastornos psíquicos. Los enfermos son atados por parejas y se les encomienda el cuidado de los animales de la granja en la que también se ha convertido Long Fa Temple. Ki Lun-Tai, quien se hace llamar Hieh Kai Feng, proclama la importancia de su labor para aliviar a las familias —son ellas las que llevan a los enfermos, avergonzadas por la condición de sus familiares— y se vanagloria del tratamiento innovador que aplica en los enfermos. En las fotografías de Chien Chi Lang, todas frontales, con fondo oscuro y simétricas, se puede apreciar la mirada de respeto y distanciada, casi objetiva del fotógrafo; una mirada que difícilmente se podría haber producido en un fotógrafo occidental.



F2. *Internos de Long Fa Temple*

Para el presente artículo nos centraremos en sus trabajo “I do, I do, I do”, cuyo tema gira en torno a la celebración de bodas al estilo occidental en China.

2. Marco teórico y metodología

El estudio del Otro ha sido ampliamente abordado, especialmente desde el ámbito de los estudios culturales y poscoloniales. El célebre texto de Spivak “Can the subaltern speak?” simbolizaba, con esa pregunta, todo un proceso dialógico con la otredad e instauraba un revisionismo en las políticas de representación de las otras culturas. Autores poscoloniales como Edward Said o Homi K. Bhabha han dedicado prácticamente toda su labor académica a ello.

Ahora bien, en una época como la altermoderna, caracterizada por la movilidad social y por el acceso del Otro a su propia representación, los procesos identitarios no pueden ser estudiados como entidades fijas, sino que son producto de continuos choques y retroalimentaciones. Son identidades geográficas y temporales, donde se mezcla la tradición y la vanguardia. Es por eso que, para la elaboración del artículo hemos utilizado autores que estudian la temporalidad fragmentativa en el mundo del arte como respuesta a una temporalidad teleológica, como es el caso de Keith Moxey o el de Christine Ross. La temporalidad en Occidente se convirtió en teleológica fundamentalmente con la instauración del Cristianismo. El Cristianismo proclama a través de su escatología el imperio de los fines. La vida terrenal es sólo una preparación, una prueba para alcanzar el lugar deseado en el mundo de ultratumba. Esa visión del final como meta se va a asentar durante la Ilustración y su idea de progreso. A través del conocimiento y del dominio sobre la naturaleza que implica el conocimiento, la sociedad se encaminaría hacia una especie de futuro utópico. El hombre no sólo sería más culto, sino también mejor persona. Toda cultura que menospreciara la temporalidad occidental era considerada bárbara y

subdesarrollada. Las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki desmentirían escandalosamente los preceptos sobre los que se había asentado la Modernidad. El hombre no sólo no era más bueno, sino que el conocimiento le había llevado a crear un arma capaz de destruir la especie por entero. Ello unido a la evidencia de la destrucción medioambiental (las ansias de progreso podrían ser infinitas; no así los recursos disponibles) nos proporciona una cartografía en la que la temporalidad occidental entra en crisis. Afirmaba Luis Racionero en “Oriente y Occidente”:

La mitología permite discernir en el subconsciente de orientales y de europeos dos ideas del tiempo radicalmente distintas: tiempo cíclico de Oriente y tiempo lineal de Occidente. Asia está regida por el signo del eterno retorno, de ahí su fatalismo –ese conformismo que irrita al occidental– y la inmensa paciencia de unas culturas que se cierran, autocomplacidas, sobre sí mismas. Europa es la tierra del tiempo lineal, del viaje y el progreso, de los pueblos irredentos cuya mitología habla de una caída original, un trabajo de liberación y transformación, al final de los tiempos. (2001, p. 36).

Y así ha sido hasta ahora. En la actualidad ambas temporalidades se están acercando. Occidente se ha desligado de su carácter teleológico y ha comenzado a desarrollar formas de temporalidad híbridas.

En cuanto a la metodología, el presente artículo forma parte de un proyecto de investigación de mayor amplitud basado en las temporalidades abordadas por las obras de arte contemporáneas. La constelación posmoderna ha dado lugar a una crisis de la temporalidad occidental, considerada hasta hace poco no sólo como hegemónica, sino como única. Como en el resto de verdades absolutas defendidas desde la Ilustración, el Tiempo en mayúsculas se ha fragmentado en una multiplicidad de tiempos (en minúsculas, la época tardomoderna admite pocas mayúsculas) que conviven con mayor o menor fortuna. Heterocronías (Didi-Huberman), tiempo prepósteros (Mieke Bal), la multiplicidad temporal de la contemporaneidad (Keith Moxey), etc. las teorías y las prácticas artísticas que cuestionan la falacia naturalista asociada

a la temporalidad teleológica, moderna, occidental y capitalizada se suceden para intentar dar explicación a este fenómeno.

Se trata de dilucidar cómo se ha pasado de un tiempo capitalizado y teleológico a una temporalidad contradiscursiva, minada por las tensiones que supone la ruptura del pensamiento único y las dinámicas de glocalización. Una temporalidad en la que los individuos fronterizos se ven obligados a enfrentarse a distintas culturas en conflicto —la suya y la adoptada—, un conflicto que suelen representar mediante la utilización del presente como forma por excelencia donde se mezclan las temporalidades. El pasado es el presente, es también el futuro, titula Christine Ross su excelente libro sobre el giro temporal en el arte.

Para estudiar esos procesos migratorios, el artículo se va a centrar en la obra de Chien Chi-Chang, concretamente en su serie *I do, I do, I do*. A través de un análisis cualitativo de sus fotografías, se pretenderá cartografiar los elementos en tensión en su obra, así como la utilización del presente para enfatizar dicha tensión.

3. *I do, I do, I do*: el precario equilibrio de la nueva temporalidad

Leonard Bankhead, el inolvidable protagonista psicótico de La trama nupcial de Jeffrey Eugenides (2013, p. 130) afirmaba: “La primera vez que dices te quiero, invalida la repetición”. Y sabemos que uno de los axiomas de la propaganda se basa en que una mentira se convierte en verdad a través de la repetición. *I do, I do, I do* —es decir, Sí quiero, Sí quiero, Sí quiero— titula Chien-Chi Chang su serie sobre el matrimonio en la sociedad asiática y la ironía, cual mantra que desdibuja su significado, sobrevuela la frase.

El negocio de las bodas occidentales en China está en auge. Muchos novios para preparar el gran día acuden a los planificadores de bodas, que suelen ser empresas en las que los fundadores han vivido en Occidente. Estos gurús del enlace proponen ceremonias híbridas que mezclan la tradición asiática con el concepto del amor romántico occidental. Kao Yi-Ching, directora de

Momento Precioso, afirma en una entrevista: “La organización de bodas es un concepto occidental. A pesar de todo, mientras se absorben los métodos occidentales, he estado esforzándome en diseñar bodas al estilo taiwanés”¹. Es decir, el momento actual de hibridación de culturas, es concebido como momento de transición, de espera. Parece no existir en sí mismo, sino sólo como puente entre el pasado y el futuro.

Esta espera —nunca tranquila, sino en tensión— está plenamente representada en la obra de Chien-Chi Chang, quien hace de ese momento de huida el tiempo de representación y quien además, por su propia condición de soltero, tiene que soportar las presiones de su familia que le insisten en que cumpla con la tradición del matrimonio. Toda imagen, como nos enseñaba Didi-Huberman (2006, p. 86), contiene una temporalidad encerrada. Esa temporalidad suele ser la del pasado, ya que es huella de un momento que existió. Sin embargo, en la obra de Chien-Chi Chang se observan ciertos elementos para desligarse de esa temporalidad pasada. Fijémonos, por ejemplo, en la siguiente fotografía (F3). La fotografía se



F3. Sesión fotográfica con los recién casados

encuentra desequilibrada a nivel compositivo, con un encuadre extraño para las convenciones fotográficas. Unos novios posan en el margen izquierdo para un fotógrafo situado fuera de campo

y un grupo de familiares ocupa el derecho posando para otra fotografía. Ese desequilibrio de la imagen la hace todavía más presente. Picados, contrapicados, habituales en sus fotografías, dan la sensación de presente. Mientras que la quietud de los

¹ Véase Taiwan hoy. Disponible en: <http://taiwanhoy.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=25625&CtNode=1526>.

retratos nos remite al pasado, el ángulo desequilibrado nos sitúa en el ámbito de la acción, como si el hecho fotografiado se desplazara, líquido, por el encuadre. Afirma Susan Sontag: “Todas las fotografías son *memento mori* [...]. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (2010, p. 25). Esa sensación de *memento mori* es así en los encuadres más estáticos y equilibrados, pero no tanto en aquellos que desdeñan el equilibrio.

En este caso, la pareja de recién casados, como en una utopía, se encuentran congelados en un momento que no es ni pasado ni futuro, sino presente continuo. Es más, al registrarse dos planos de acción, otorga una sensación de secuencialidad, es decir, de movimiento. Por lo tanto, un presente en movimiento que a la vez es estático, escultórico, y en el que parece que el movimiento cinético hacia adelante de los familiares vence al pasado. Un momento congelado en movimiento, que no acaba de fijarse aunque permanezca inmóvil, que se ve apoyado por el uso del presente en el título *I do, I do, I do*, y que ejemplifica cómo el arte contemporáneo tiene al presente como tiempo por excelencia. La incorporación del vídeo y de la imagen cinematográfica (como en el ya citado *Escaping from North Korea*) a las prácticas artísticas denota esa intención de presente. La imagen retiene el fantasma, como decía Derrida. El fantasma es la irrupción en el presente de una presencia pasada. La imagen cinematográfica es, además, siempre concebida por el espectador como presente.

Chien-Chi Chang convierte en presente el momento de la espera y le otorga una autonomía propia. Aquello que no es todavía (la mezcla entre lo occidental y lo occidental), que se sitúa en el equilibrio de fuerzas distantes, se materializa en una entidad visible. La espera es el presente. Žižek, para explicar la situación política en Cuba antes de la muerte de Fidel Castro recurría en su “Bienvenidos al desierto de lo real” a la definición que Walter Benjamin realizaba del momento mesiánico como “Dialektik im Stillstand” (Žižek, 2005, p. 12). El momento mesiánico es una dialéctica en suspensión a la espera de que el Mesías llegue. Es una forma de inmovilización del tiempo

en el que el presente no es más que mero tránsito hacia el futuro, una especie de “no-lugar”, de aeropuerto o estación del tren, donde el viajero está obligado a la inmovilidad antes de la metamorfosis del viaje. Zizek hablaba de la dialéctica en suspensión como un aspecto negativo. Ahora bien, la espera, la dialéctica de la suspensión una vez agotada la vía del Mesías, puede ser en sí misma un tiempo autónomo como lo es en *I do, I do, I do*. El momento de transición es un momento emancipado con validez temporal. La frontera es el nostos de la contemporaneidad, en cuanto a que el movimiento parece ser siempre un regreso a la posición inicial. Heidegger (1997, p. 134) afirmaba que “el límite no es aquello donde algo termina, sino, como ya lo dijeran los griegos, el límite es aquello desde lo cual algo comienza su ser”. Y es así cómo *I do, I do, I do* rompe con la doble definición de sujeto dada por Foucault (1998, p. 780). No es ni el sujeto sometido a otro (sujeto como ligado a) ni el sujeto ligado a su propia identidad, pues la identidad —como bien nos enseñó Bauman— es líquida en la época tardomoderna, fluye sin detenerse. La identidad es acuosa, inestable o, para rizar el rizo, estable en su inestabilidad.

El presente congelado en el que aparecen los recién casados y los familiares no es un presente aislado a pesar de su autonomía, sino que en él van implícitos el pre y el post, el antes y el después, la China maoísta y la China abierta al mundo occidental. Kao Yi-Ching lo ejemplifica perfectamente con su estrategia de venta:

En el occidente, los novios son los personajes líderes en la ceremonia, y los padres desempeñan papeles secundarios. Pero yo prefiero seguir la práctica tradicional china donde se resaltan ambas partes como los personajes principales [...] Mi diseño ideal es satisfacer las expectativas de los jóvenes y los mayores al mismo tiempo.

Es decir, aunar temporalidades. Son tiempos híbridos, posmediales, altermodernos, heterócronos, migratorios. Tiempos que no acaban de fijarse del todo y en cuyo impulso arrastran trazos del pasado. Los tiempos no como convivencia, sino como elementos de tensión y de conflicto, como discronía

(véase Hernández Navarro, 2008). Conceptos como tradición y vanguardia, alteridad y mismidad dejan de tener sentido como polos opuestos, pero también como formas autónomas y se establece un *(in) between*, un estado de transición en un equilibrio precario, en ocasiones desconcertado por la pérdida de mismidad y de identidad. Es una estética del borde, de la frontera, de lo indefinido por haberse fijado en el movimiento.

Quizá sea nuestra mirada capitalizada la que hace que veamos el momento en suspensión de la fotografía como una suspensión hacia adelante. El ojo se resiste a capturarla donde está: congelada. No es pasado ni es futuro. La espera es el presente, que se vive a sí mismo, que es permanente. La transición como estado en sí mismo, continuo. Esa mirada capitalizada, orientada hacia el futuro, es un ir hacia adelante como forma de evasión en las sociedades occidentales. El ojo capitalizado ve siempre la ausencia, jamás la presencia. La economía neoliberal es una economía del deseo (un capitalismo esquizofrénico, como bien lo señalaron Deleuze y Guattari) y el deseo sólo existe en la ausencia. El deseo es siempre una anticipación de un futuro más o menos próximo, más o menos frustrado, dependiendo de su cumplimiento. Es un ir-hacia que impide el disfrute del presente. La huida en el mundo occidental es siempre una huida hacia adelante:

Si el desierto y el claustro quedan, en una época, cerrados como vías principales de la *fuga mundi*, el potencial de huida abrirá nuevas rutas. Así pues, la modernidad sólo sería posible como circunvalación prometida, venidera y mejor de la huida del mundo hacia el mismo mundo. En tanto es inherente a todo lo moderno un rasgo básico de mejora del mundo, su estructura se muestra como la de una generalizada huida del mundo hacia delante; y ésta puede manifestarse como mesuradamente mejoradora o utópica hasta el delirio. (Sloterdijk 2008, 115).

Es el presente vivido como instante aquí y ahora el que produce lo que Sloterdijk ha denominado “el extrañamiento del mundo”. El presente permite el asombro filosófico, se aparta del flujo de la vida y ésta irrumpe en

ese momento extraño para nosotros, de distanciamiento, que es el aquí y el ahora. Un presente continuo que es un tiempo infinito.

La obsesión de Chien-Chi Chang por lo que podríamos denominar “las tradiciones desplazadas” se hace igualmente evidente en otra fotografía de la serie. Los novios, exhaustos, duermen en una limusina mientras unos niños juegan en el interior (F4). La elección de fotografiar a esa pareja de niños no puede ser casual. Ellos representan la continuidad de esa escena, pero también su ruptura con ella. Puede que ellos, con la edad, despierten y se aparten de la tradición completamente. Es en los niños donde se hace más visible la confluencia de temporalidades en el presente. A las técnicas para suspender el tiempo y entrar en una temporalidad híbrida señaladas por Christine Ross (2014, p. 15) en *The Past is The Present; It's the Future Too* — congelar la imagen, formas comprimidas, perspectivas irregulares, desincronización, etc.— se podría añadir esa representación de diferentes generaciones en disputa.



F4. Una pareja de recién casados duermen en la limusina, mientras los niños que llevan las flores en la boda juegan

Es el mismo motivo que utiliza para otra de las fotografías de la serie (F5). En una de las celebraciones nupciales colectivas organizadas por el gobierno de Taipéi, un grupo de novias y los niños encargados de arrojar las flores en el

séquito esperan el comienzo de la ceremonia. La niña, en cuclillas sobre el asfalto, cual pensador de Rodin aburrido, parece ser el eslabón que solucione ese equilibrio entre la hibridación occidental-asiática, ese momento presente que parece destinado a desplomarse del lado occidental.



F5. Los niños que llevan las flores y un grupo de novias esperan el comienzo de una ceremonia nupcial patrocinada por el gobierno de Taipei

4. Conclusiones

Las tensiones de la condición fronteriza en los territorios habitualmente habitados por el Otro están muy presentes en la obra de un fotógrafo como Chien-Chi Chang. El fotógrafo de Magnum se erige, así, como “camarada del tiempo”. Como explica Boris Groys ser contemporáneo no significa estar presente, sino estar “con-tiempo” más que en el tiempo. Es ser “camarada” del tiempo cuando éste tiene problemas. Y si hay algo en crisis en este momento, además de otros muchos aspectos, es la temporalidad, lo que implica también una crisis de la Historia tal y como la conocemos. En una sociedad capitalizada el tiempo suspendido, no aprovechado, no tiene cabida. La representación de un tiempo congelado es una subversión de la dinámica capitalista del tiempo en territorios donde el capitalismo ha entrado con su estética de aceleración. El arte basado en el tiempo se convierte mediante esa subversión, como afirma Groys (2010, p. 95), en el tiempo basado en el arte:

El arte deja de estar presente para crear el efecto de presencia, pero también deja de estar “en el presente”, comprendido como la singularidad del aquí y el ahora. Más bien el arte comienza a documentar un presente repetitivo, indefinido, quizá incluso infinito, un presente que estuvo siempre allí y puede prolongarse en un futuro indefinido.

Mediante esa subversión se ponen en entredicho conceptos de la filosofía occidental como “la mala infinitud” hegeliana, es decir, la dialéctica eterna sin la realización del Espíritu Absoluto, sin objetivo ni meta:

El arte basado en el tiempo demuestra la “mala infinitud” del tiempo excesivo y malgastado que no puede ser absorbido por el espectador. Sin embargo, al mismo tiempo, elimina de la vida contemplativa el estigma moderno de la pasividad. En este sentido se puede decir que la documentación del arte basado en el tiempo borra la diferencia entre la vida activa y la vida contemplativa. De nuevo el tiempo basado en el arte convierte la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y se demuestra así mismo que es un colaborador, una camarada del tiempo, su verdadera contemporaneidad (Groys 2010, p. 96).

Esa paralización de instantes en tensión se traduce como una rebelión dentro de un mundo en el que prima el acontecimiento constante, incluso su construcción. La sociedad acontecedora, como la denomina Tudescq, necesita de un presente continuo que devore los acontecimientos y los relegue al pasado (Rodríguez Alsina, 1989).

Resulta, pues, curioso que en este panorama irrumpen las formas híbridas, postcoloniales, dispuestas a acabar con los grandes relatos. Como afirma Enwezor:

El contexto artístico actual está organizado sobre las normas de lo postcolonial, aquellas basadas en las formas discontinuas y aleatorias, en la creolización, hibridación, etc. todas estas tendencias operando con un acento cosmopolita específico. (Enwezor 2008, p. 209).

Es decir, esas formas de la Otredad no son puras, sino que parecen estar en continua construcción. Para continuar con la metáfora que nos ofrece *I do, I*

do, I do, es un matrimonio geográfico-temporal que tiende a ser percibido como una unión hacia otra instancia y que sólo a través de determinados artistas, como es el caso de Chien-Chi Chang, pueden transmitirlo como momento propio. La unión entre la tradición asiática y la supuesta modernidad occidental es una unión llena de tensiones en la que conviven dos panoramas escénicos muy diferentes.

Keith Moxey (2013) se preguntaba si la modernidad era múltiple, si verdaderamente estaba compuesta por distintos tiempos y no se trataba de una variación del tiempo occidental, patriarcal y, como tal, condescendiente. De momento, no hay respuesta para tal pregunta. Lo que sí parece incuestionable es que sólo a través de la hibridación esa temporalidad múltiple ha podido desarrollarse en la contemporaneidad. Ya en 1978 John Berger (2006, p. 61) abogaba por un modelo radial de aproximación a la fotografía y no exclusivamente lineal, un modelo que dejara a un lado el predominio del espectáculo y se alejara de los preceptos capitalistas. En la actualidad ese modelo radial se produce no sólo en la interpretación, sino también en la realización de las fotografías, pero se teme por la voracidad del tiempo occidental. Se teme que, de alguna forma, acabe completamente con el Otro, que fagocite esa hibridación de tiempos por la que apostaba Luis Racionero en “Oriente y Occidente”. China ha establecido una carrera frenética hacia el tiempo capitalizado y las grandes ciudades son el territorio donde esas tensiones son más relevantes. Podríamos entonces preguntarnos, ¿modernidad múltiple o tiempo único disfrazado de heterocronía? Afirma Moxey que la heterocronía sólo tendrá una oportunidad si las historias temporales del pasado pueden denegarle al tiempo su sentido de la necesidad. Hasta que ese hecho se haga fáctico, el tiempo, la contemporaneidad, se mide en un presente continuo. Un presente en movimiento, transición y fluctuación que parece congelado y sobre el que se cierne la sospecha del pensamiento único de Occidente disfrazado de multiplicidad. De momento, como nos muestra *I do, I do, I do*, el tiempo de

la contemporaneidad, que alberga en su seno el cinismo del travestimiento, se mide en presente.

Referencias bibliográficas

- Barrientos Rodríguez, J. (2012). Periodizing Contemporary Art. Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. *Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam-New York, pp. 313-334.
- Berger, J. (2006). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, N. (Ed.) (2009). *Altermodern: Tate Triennial*, catálogo de la exposición celebrada en la Tate Britain. Londres: Tate Publishing, 2009.
- Hernández Navarro, M. A. (2013). Antagonismos temporales. Bourriaud, Nicolas (coord.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Enwezor, O. (2009). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. En Smith, Terry, Enwezor, Okwui and Condée, Nancy (Eds.). *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press.
- Eugenides, J. (2013). *La trama nupcial*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, H. (2002). This funeral is for the wrong corpse. En *Design and Crime (And Other Diatribes)*. New York: Verso.
- Foucault, M. (1988). *El sujeto y el poder*. En *Critical Inquiry*, 8:4, pp. 775-798.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.
- Groys, B. (2010). Comrades of Time. En *Going Public*. Berlin: Sternberg Press.
- Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Buenos Aires: Alción Editoria.
- Minglu, G. (Ed.) (1998). *Inside / Out. New Chinese Art*. London: University of California Press.
- Moxey, K. (2013). Is Modernity Multiple? En *Visual Time. The image in History*. Durham & London: Duke University Press.
- Racionero, L. (2001). *Oriente y Occidente. Filosofía oriental y dilemas occidentales*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Alsina, M. (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- Ross, C. (2014). *The Past is the Present. It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. New York-London: Bloomsbury.

- Sloterdijk, P. (2008). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Sontag, S. (2010). *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo.
- Taiwan hoy. Disponible online para su consulta:
<http://taiwanhoy.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=25625&CtNode=1526>.
Consultado el día 04/09/2014
- Zizek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Cómo citar: Jiménez, R. (2015). “Cuando el horizonte es el presente. El tiempo en suspensión en la obra de Chien-Chi Chang”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, pp. 170-188. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>